

# 『男が死ぬ日』 (*The Day on Which a Man Dies*) についての一考察

－作品の評価をめぐって－

坂 元 敦 子

*The Day on Which a Man Dies: Was It a Failure?*

Atsuko SAKAMOTO

## はじめに

テネシー・ウィリアムズ (1911-1983) はアメリカを代表する劇作家であるが、その名前を聞いて一般的に思い浮かべるのは、*The Glass Menagerie* (1944、以下*Glass*) や *A Streetcar Named Desire* (1947、以下*Streetcar*) といった作品であろう。*Glass*でトムが見せる静謐で幻想的な世界、*Streetcar*でブランチが見せる南部の没落と破滅の美は、ウィリアムズという名前とほぼ一体化していると言ってよい。こうした40年代から50年代の代表作はよく知られ、その中には*The Rose Tattoo* (1951) や *Cat on a Hot Tin Roof* (1955) などの作品も含まれている。

しかしその後、彼の作品に対する評価は急速に下降し、ウィリアムズは後年力量をなくしたとみなされてきた。「最後の成功作」とされる *The Night of the Iguana* (1961、以下*Iguana*) に対してタイムマガジンは“world's greatest living playwright”と称賛の言葉をおくったが<sup>1</sup>、その2年後の *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* (1963、以下*Milk*) は酷評にさらされ<sup>2</sup>、1969年の *In the Bar of a Tokyo Hotel* 発表時には雑誌*Life*が“burned out cinder”と評するなど多くの批評家がこぞって作品を批判した<sup>3</sup>。*Iguana*を境にウィリアムズは「終わった人」と見なされてきたのである<sup>4</sup>。

だがこうした従来の評価は現在変化の途上にある。というのも、ウィリアムズの死後、1990年前後から未発表作品が次々と発見されるとともに、ウィリアムズ作品の全貌とその評価がいわば「上書き」されつつあるからだ。また従来評価の対象と見なされなかった、あるいは初演時に数週間（もしくは数回）で打ち切りになった後期作品も近年たびたび再上演され、新しい角度から光をあてられている。現在ではAnnette J. Saddikの言うように、「当時の批評家はこれらの作品をどのように評価すればよいかわからなかった」とか<sup>5</sup>、「失敗ではなく実際はセカンド・キャリアのスタート」<sup>6</sup>など肯定的な評価も見られるようになった。

このような現状を前提とした時、注意を払うべきと思われる作品がある。それは*The Day on Which a Man Dies*（以下*The Day*）である。この作品は未発表のままウィリアムズ自身によって売却され、UCLAの図書館に保管されていた。初演はウィリアムズの死後、実に24年を経た2007年のことであり<sup>7</sup>、その後何度かアメリカで上演され、2019年夏には日本でも上演されている<sup>8</sup>。

この作品にはいくつか解明すべき「謎」ともいうべき要素がある。未発表のまま作家自身によって売却されたのはなぜか。他のウィリアムズ作品には見られない斬新な手法やスタイルは何を狙いとしたものだったのか。また、「三島由紀夫氏との長きにわたる友情に感謝と称賛をこめて」と付された献辞にはどのような意味があるのか<sup>9</sup>。

この論文は*The Day*のこうした「謎」を念頭におきながら、作品の特徴を検討し、作品の新たな評価を目指すものである。*The Day*の執筆年はウィリアムズの原稿には「1960年」と書かれているが、実際には1957年から1959年の間に執筆されたともいわれる。いずれにしても、従来の批評に則るとすれば、*The Day*はきわめて微妙な時期に書かれた作品ということになる。この作品はウィリアムズ作品の中で、*Iguana*までの「成功作」のひとつとみなされるべきなのか、それとも以降の「失敗作」の端緒なのか。あるいはそれらと異なる角度からの評価が可能な作品なのだろうか。こうした点を論じることによって、ウィリアムズ作品としてまだ広く世に知られていない*The Day*という作品の位置づけを明らかにしたい。

## 1. *The Day on Which a Man Dies: An Occidental Noh Play*の概要

*The Day*は二場からなる中編戯曲で、登場人物は「男」と「女」、「Oriental」（東洋人）、「2nd Stage Assistant」（後見2）である。Orientalは劇を進行するコーラス、大学生、1st Stage Assistant（後見1）の3役を務める。舞台は東京のホテルの一室、全く同じサイズの部屋が二間続く構造であり、上手側の部屋は男のアトリエとして、下手側は女の部屋としてベッドが置かれている。アトリエには原色で荒々しく描かれた大きなキャンバスがところ狭しと並べられている。

劇の冒頭Orientalが登場し、上方から垂れるひもを引くと、「東洋人」と漢字で書かれた紙が下りてきて、Orientalがそれを日本語で発音する。また彼は、この芝居が男の死ぬ日の夜半に始まることを説明する。男は、内臓の絵が緻密に描かれた肌色のストッキングで全身を覆い、スプレーガンを用いて作品を描こうとしている。第一場は男が創作に苦悩する様子と、隣の部屋の女が男への長年の不満をぶつけ、ふたりが激しく言い争うやりとりで進む。台詞は断片的で、ふたりの対話から、男はかつて名声を得た画家であるが現在いきづまっていること、女は男との別れを考えていること、しかし男の事情で正式に結婚していないため自分の法的立場について不利であると考えていることなどがわかる。

冒頭でナレーターを務めたOrientalが今度はハーヴァード大卒で帝国大学法学部在籍中の学生として女に連れられ登場し、女の権利について男に説明する。男は肉体的にも精神的にも極限まで追いつめられており、女から繰り返される激しい言葉に耐えられず、ホテルを出ていくと宣言するが、荷造りをすることもできない。男が「オテツダイ」と叫ぶとホテルのメイド（後見2）が登場し、男の荷

造りを始める。しかし男は出て行くことなく女の部屋で彼女の横に並んで座る。ふたりは和解したように見える。

第二場は第一場よりOrientalの存在が強調される。Orientalは第二場の要所で登場し、昨夜男と女の間になにがおこったかを説明するとともに、日本の自殺率の高さや日本の文化と芸術、そして東洋と西洋の自己破壊の相違等について語る。夜が明け、共に眠っていたベッドから女が出て身支度を調べ、一人で銀座へ出かけていく。残された男は「イメージやヴィジョンが戻らない」と嘆き、また女が自分以外の男と関係しているという想像に苦しみながら、部屋にある消毒薬を呷って息絶える。一方、銀座のバーで女は再び自分の法的立場の不安定さやアバンチュールについてひとり語るが、男が自分を迎えに来ないことを訝しむ。そして男の子供を産むことを思いつきホテルへ戻る。最終場でOrientalが再登場し、舞台奥に横たわる男を見下ろしながら、死と生の関係について、「われわれ」と死の身近さについて語る。戻ってきた女は台詞を発することなくパントマイムのような動きで男の遺体に対面し、その傍らでOrientalが最後の語りを終え、ひざまずくと舞台は幕となる。

以上が*The Day*のあらましである。

## 2. 作品の特徴—断片的な台詞

ここからもわかるとおり、*The Day*は明らかに*Glass*や*Streetcar*などのウィリアムズの代表作と一線を画している。ウィリアムズは早くから「リアリズム演劇からの脱却」を主張してはいたが、それは概ね時系列に沿ったプロットや、それとともに変化する人物間の関係性等を前提とした、演出の範囲内におけるものであった。しかしこの作品に関してはそうした前提はほぼ見られず、リアリズム劇から完全に脱している。この作品の独自性をかたちづくる要素を、以下いくつかとりあげ考察したい。まず、台詞の問題である。

ウィリアムズの代表的な作品においては、テンポ良くやりとりされる台詞が特徴のひとつであるが、*The Day*ではそれとは異なる、断片的な台詞のやりとりが多い。たとえば冒頭のシーンでは、

MAN: You still don't know that—?

WOMAN: The hotel-manager told me—

MAN: I can't be interrupted when I'm—

WOMAN: That you were destroying your—

MAN: At WORK!

WOMAN: —Room! (16)

このように、男と女は相手の台詞が終わるのを待たずに割って入る。一人の話者が2度話すことによってセンテンスが完成する格好である。第一場ではこうしたパターンがたびたび見られる。Thomas Adlerはこれを“the dialogue of incompleteness”と呼び、Saddikはここに能のダイアログの影響が見られるとして、ウィリアムズが静かさや沈黙を重視したものであると一定の評価を与える<sup>10</sup>。一方、この

作品が難解かつ評価に値しないとする批評家たちは、断片的な台詞をその要因のひとつにあげる。

こうした台詞をウィリアムズ代表作に見られる短い台詞のやりとりと比較してみたい。*Glass*には以下のような場面がある。

TOM: Yep. I've asked him to dinner.  
AMANDA: You really did?  
TOM: I did!  
AMANDA: You did, and did he— accept?  
TOM: ...He's coming tomorrow.  
AMANDA: Tomorrow?  
TOM: Yep. Tomorrow.  
AMANDA: But, Tom!  
TOM: Yes, Mother?  
AMANDA: Tomorrow gives me no time!  
TOM: Time for what? (426-427) <sup>11</sup>

*The Day*に見られる断片的な台詞とは異なり、TomとAmandaのやりとりは、短い台詞の連続の中に相手の語の反復が含まれることでリズムやテンポのよさを生じ、そこからふたりの関係性も伺えるものになっている。彼らは日常的に激しく対立する関係だが、かわす台詞のテンポのよさから、実は互いをよく理解しあい、その基礎に愛情が流れていることが観客にわかる仕組みである。

次に、*Streetcar*からBlancheとStanleyの台詞を見てみたい。あらゆる点において二項対立的要素を備えた「天敵」のふたりが、第十場で遂に対峙する際のやりとりは以下の通りである。

STANLEY: Come to think of it— maybe you wouldn't be bad to— interfere with ...  
BLANCHE: Stay back! Don't you come toward me another step or I'll—  
STANLEY: What?  
BLANCHE: Some awful thing will happen! It will!  
STANLEY: What are you putting on now?  
BLANCHE: I warn you, don't, I'm in danger! (554) <sup>12</sup>

これはStanleyがBlancheを攻撃する場面だが、それぞれの台詞は短い意味を成すセンテンスで構成されている。Stanleyが言いよどむ箇所は口にはできないことだからであるし、Blancheが“I'll— ”でとどめる部分も、「何をする」と言えば良いのかとっさに思いつかないと説明できる。少なくとも、*The Day*のような断片的な台詞でないことは確かであり、BlancheとStanleyの敵対する関係性が簡潔な台詞のやりとりから伺える。

*The Day*において使用される不完全な台詞のやりとりは、観客にとって劇の理解を難しくする。実際の上演では、これらの台詞を理解させるところか聞き取らせることすら期待せず、ふたりの台詞を同じタイミングでぶつけ、観客は両方聞き取ることができないという演出も見られるほどである<sup>13</sup>。

ウィリアムズはなぜこのようなパターンをこの作品で用いたのだろうか？ Haleも指摘するように、ウィリアムズが1957年に三島由紀夫と出会い、その後彼から能や歌舞伎を紹介されていたことから、こうしたジャンルの演劇を意識したと説明することは可能であろう<sup>14</sup>。また、当時の背景を考えれば、ベケットなどのスタイルに影響を受け、それを真似たとも考えられる<sup>15</sup>。当時ウィリアムズが従来の自分の劇作手法に限界を感じていたことは間違いがなく、そのことも手伝ってこれら「新しい」演劇に触発され、新たな手法に挑戦した結果、こうした台詞が生まれたものと見られる。

ただその効果については、作品の質を高めたとはいえないように思われる。なぜなら、発話されると同時に台詞が流れていくことが宿命の演劇において、直前の台詞ではなく、さらに前の台詞を記憶して観客がつなぎ合わせることは至難の業であり、しかしこの場合そうしなければ、単に「何らかの諍いが行われている」という印象を与えるに留まってしまうからである。では聞き取れなくても構わない、雑音のような性質の台詞であるかと言えばそうではなく、上記で言えばホテルの支配人が男の部屋の使い方について文句を言っている、男は創作に没頭したいのだが女に邪魔されている、という重要な情報が含まれているものである。

また何よりも、この作品において男と女の断片的な台詞のやりとりが効果的でないと思われる理由は、それらがふたりの関係性を表現するに至っていないからである。上述したように、従来のウィリアムズ作品の妙味は、その台詞から人物間の関係性や背景が浮かび上がるという点であった。BlancheとStellaの会話からは、ふたりが南部で暮らした少女時代やその中で形成された関係等が立体的に舞台に現れ、そのことが作品を増幅する。またLauraと母Amandaの会話からは、快活で社交的な母の娘時代が立ちのぼると同時に、それとは対照的な娘の様子と、その娘を心配する母の心理がよく描かれている。

しかし*The Day*において、台詞のやりとりはそうした効果を持たない。ふたりの断片的な台詞のやりとりからわかることは、男と女が11年同じ関係にあること、男が女の激しい口調に苦悩していること、また創作にいきづまっていることくらいであり、ふたりの関係についてそれ以上のものは提示されない。かといって、ふたりが関係性の理解なしに成立する抽象的な人物として設定されているわけでもないため、こうした台詞の試みは、作品をどちらつかずの中途半端な位置に立たせていると考えられる。

### 3. 作品の特徴:—Orientalの存在

男と女がその関係性をじゅうぶんに表現しきれず、それゆえ作品における役割が不明確であるのに対し、Orientalはさまざまな役割を担っており、作品における存在も大きいものである。

作品のあらましで述べたとおり、彼はまずナレーターとして劇の冒頭、これが男の死ぬ日であることを告げ、同時に劇のタイトルを観客に示す。そのタイトルは、“He snaps his fingers: on the paper

is projected in large crimson letters the Japanese title of the play, 'The Oriental,' in Japanese characters.” (15) とあるので、作品の題は『男が死ぬ日』ではなく、本来『東洋人』でなければならないということになり、Orientalの作品における重要度がわかる。また最終場では、Orientalがモノローグを終え、ひざまずくのをきっかけとして幕となる。つまりこの舞台は、最初から最後までOrientalによってコントロールされているといえる。

台詞について見れば、Orientalの台詞は非常に長いものが目立つ。とくに、第二場の彼の台詞はほとんどが長いモノローグであり、その内容は生と死について、芸術家の苦悩について、東洋的価値観と西洋的価値観、とくに死に対する距離の相違についてと自殺について等、作品のテーマと密接である。こうしたモノローグは抽象的もしくは概念的で、難解であると批判されているが、同じく第二場における女の長いモノローグと比較すれば、Orientalの台詞の重要度が高いことは明らかである。なぜなら女の台詞は主に男との不毛な関係、男に対する不満、人生に対する不安などに終始し、そのほとんどが「コメント」的で内容も断片的なものにすぎないからである。

また、これらの長いモノローグにおいて、Orientalがしばしば「日本人」を代表する立場であることは興味深い。彼は東洋的価値観と西洋的価値観を作品中で語り、あくまでも東洋的価値観の体現者としてナレーターを務めるが、その発言は東洋を代表する者というよりも日本を代表する者として理解することができる。そしてこの点は、*The Day*をユニークなものにしているひとつの要素と考えることができるだろう。たとえば、

Oriental: Our suicide rate is the highest in the world. —It's particularly popular among our creative artists. We seem to have a gift for it. He doesn't have that gift. He will probably do it today but he won't do it respectably. (35-36)

という台詞に見られる「われわれ芸術家」という言葉は、「東洋」のというより「日本」の芸術家の死生観を示していると思われる。古木圭子が指摘するとおり、Orientalは三島をモデルにした人物であると理解することが可能であり<sup>16</sup>、三島の分身であると見ることもできる。

また上の台詞で、日本の芸術家は「自殺に関して天才的」で、男（西洋人）よりずっとうまくそれを遂行できる、と述べられている点も興味深い。とくに日本の芸術家と死が近いという認識や、その点で日本の芸術家が西洋より「優れている」という部分は、ウィリアムズが他作品でもたびたび用いている「東洋的」（とウィリアムズが考える）なものへの関心や敬意を理解するためにも役立つものであると考えられる。

さらに、日本人として西洋の芸術家を語るOrientalは、単に劇の外側から進行を説明するナレーターの役を超えている。苦悩する男を批評し、観客に対して男を滑稽に見せる役割も担う点で、彼は作品中で頂点に立つ人物であるといえる。古木も指摘するように、Orientalは「西洋の芸術家Manに対して、日本の芸術家としての優越感を示して」いるのである<sup>17</sup>。

このように、Orientalは重要度の高い役割を与えられている。*Glass*にもナレーター役(兼登場人物)



としてTomが登場するが、その役割はOrientalほどさまざまなものを負わない。TomもGlassにおいて時代背景や家族の言動を説明する重要な役であるものの、それはOrientalのように舞台上の出来事の意味を解説したり、ある文化を代表して持論を述べたりするといった役割にまで至らないのである。

Orientalはまた美しく素朴な「日本」の描写をおこなう。最終場面における彼のモノローグは50行を超える長いもので、その中に以下のような台詞がある<sup>18</sup>。

Oriental: We live and die under this image as if we understood it, we never paint with the spray-gun, we never write with it either. We live beneath this sky and surrounded by water: an island people, a quieter island people than the Mediterranean ones. (44)

日本人は水に囲まれた島国に住み、地中海の人々より静かな人々である、という説明はウィリアムズの日本理解の一端を示している。死に近いとされた日本のイメージはこの台詞によって静けさや素朴な風景と一体化され、それまで殺気立っていた作品の雰囲気大きく変える。この台詞とともに背景の空は穏やかな色に変わり、舞台は静けさに包まれる。

このように、Orientalはさまざまな点で重要な役割を果たす。その台詞は抽象的なイメージや概念的なもので構成され、観客にとって理解が困難なところも多いが、ある日本のイメージを舞台上に提示することに成功している。

ただ、彼の名前が「東洋」を意味していながら、表現されているのは三島個人を思わせるほどに日本的なものであること、またこの人物が体現する日本の芸術家像と、男が体現する西洋の芸術家像が、作品の中でうまく絡んでいないことは作品の問題点だろう<sup>19</sup>。Orientalが圧倒的な存在感を放ちながら芸術家と死の関係を力強く主張するのに対し、男はその苦悩を女の無理解と関連づけて弱々しく繰り返すに留まり、東洋的価値観と西洋的価値観の相克がじゅうぶんに描かれていない。このことは、作品の統一感を損なわせているひとつの要因であると思われる。

このように一人異彩を放つOrientalという人物について、そもそも作品中に存在する人物として理解するべきかどうかという点も考える必要がある。その異質さやAn Occidental Noh Playというタイトルに示唆される「能」の要素を考えあわせると、彼は男と女のいる「現実世界」と観客とをつなぐ、異界からの使者の役割をもつと考えることも可能であるのかもしれない。この人物は作品を理解する鍵となり得ると考えられ、さらなる考察が必要と思われる。

#### 4. 作品の特徴—三島への献辞の問題

このように、Orientalは東洋の代表者として設定されながら明らかに日本人を表象し、とくに三島を強く想起させる。そしてこのことは、作品に付された献辞“For Yukio Mishima, in token of long friendship and much admiration” (13) の理解を複雑なものにするといえる。

三島とウィリアムズは1957年にNYで会って以降少なくとも5回、日本とアメリカをお互いを訪ね、最後に会ったのは1970年10月1日、三島が自殺する約2ヶ月前のことであった。ウィリアムズが

初めて日本を訪問した際には三島がたいへんなもてなしをして、ウィリアムズを自宅に招いたり、歌舞伎や能の舞台に連れて行ったり、文学談義を交わしたりしたことも知られている。Haleによると、ウィリアムズが*The Day*の執筆を開始したのは1959年、日本から帰国する途上だったようである。その前提に立てば、レクチャーを受けたばかりの日本の舞台芸術や文化、社会等にインスピレーションを得たウィリアムズが、それらを取り入れた「新しい」スタイルの作品を書けると信じて書いたものが*The Day*であったのだろう。

作品の執筆中から、ウィリアムズが三島を念頭においてOrientalという人物を書いたと思われることはすでに述べたとおりである。しかしその後、ウィリアムズは作品中に三島の影響が予想以上に大きく表れていることに気づいたのではないか。この作品を執筆していたと思われる頃と近い時期に発表された*Iguana*や*Milk*においても、ウィリアムズは東洋と西洋の対立をモチーフとして使用している。つまり彼にとって「東洋」はこの時期、大きな関心事であったわけだが、*The Day*のOrientalには三島という日本人芸術家が前面に出すぎている。そしてそのことが西洋の芸術家の苦悩と東洋の芸術家のコントラストという構図を損なっていることに、ウィリアムズは当然気づいたことだろう。Oriental＝三島の存在こそが、作品の構造をいびつなものにしたという認識である。

この点はウィリアムズが作品を未発表にした要因のひとつと考えられるが、作品の重要なモチーフあるいはインスピレーションの源でありながら、作品の完成度を損なわせてもいるという意味で、三島への献辞は複雑な響きをもつと見ざるを得ない。この献辞がいつ付されたのかは明確でなく、作品を売却した1970年（三島の死のすぐ後）であるかもしれないし、Haleが言うようにその前から書かれていたものかもしれない。三島との会話の中で、ウィリアムズは執筆中の*Iguana*については話しているが、*The Day*については語らなかったといわれている。最後に両者が会い夕食を共にした翌朝（1970年）、三島はウィリアムズの滞在先に電話をかけ、酒を飲み過ぎないよう気遣ったという<sup>20</sup>。ウィリアムズの心中を知ることとはもちろんできないが、三島への献辞はウィリアムズにとって、自作に予想以上の影響を与えた人物に対する複雑な感情とともに書かれたものであると推測される。

しかし、三島をモデルにしたこのエキゾチックなキャラクター Orientalを徹底して描くという方法もあったのではないだろうか。ウィリアムズ他作品には見られない独自の強い個性がOrientalには見られ、観客に対してある日本の芸術家像を提示するという点では成功している。この人物には、ウィリアムズが三島を通して見た日本、すなわち日本の作家や芸術、風景などが凝縮され、それらが舞台に広がりを与える効果を確かにもっている。ウィリアムズ自身は恐らくOrientalの造型を失敗と捉えたであろうが、この人物造型をさらに追求することで、ウィリアムズにとって新しい可能性が生まれていたかもしれない。

## おわりに

*The Day*は以上のように、ウィリアムズが50年代以降、関心を深めていた東洋と西洋の価値観の対立を「Oriental」と「男」に投影して書かれている。しかしこの対立はうまく描ききれておらず、Orientalは三島と重複するあまり作品内で突出した存在感をもつ。また男と女の葛藤についてはブ



ロットとの関連が薄く、単に始終喧嘩をしている人物たちという印象にとどまり、作品になじんではない。結局、*The Day*は創作に苦悩する東洋と西洋の芸術家の相違やその解決を描こうとしたものの、日本の芸術家Orientalが中心を占める芝居となり、作品の焦点も曖昧で、やはり「成功作」とは呼べないように思われる。このことがウィリアムズに作品を未発表とさせた要因のひとつであるのは確かだろう。

その一方、Orientalという人物はウィリアムズ作品の中できわめてユニークな存在であり、観客に対してある日本の芸術家像を強烈なかたちで提示するという点で成功している。この人物造型に作品の可能性を見ることができる。Orientalの中には、ウィリアムズが三島を通して見た日本が凝縮され、舞台上で一定の効果をもたらしていることも確かである。異質な存在感をもつOrientalをもっとよく描くことができれば、あるいはウィリアムズは新しい地平を開くことができたのではないだろうか。

こうしたことから、*The Day*は最後の「成功作」*Iguana*とも「失敗作」の始まりとされる*Milk*とも異なる、いわば「Orientalという可能性」をもつ失敗作とってよいように思われる。作品に表れるものは時として作家の予想や認識を超え、読者や観客に思いがけない世界を提示するものだが、ウィリアムズ作品の中に三島の姿や三島を通したウィリアムズの日本理解を認めることができる点は、この作品に独自の味わいを与えているといえるだろう。

[注および引用文献]

- 1 Allean Hale, "Confronting the Late Plays of Tennessee Williams" in Robert Bray ed., *The Tennessee Williams Annual Review no.6* (Mulhreesborough, 2003)  
<<http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/archives.php>> 最終閲覧日: 2019 年 10 月 25 日
- 2 1963 年の *Commonwealth* には "Why, rather than be banal and hysterical and absurd, doesn't he keep quiet? Why doesn't he simply stop writing?" と痛烈な批評が掲載された。Brenda Murphy, *The Theatre of Tennessee Williams* (New York: Bloomsbury, 2014) 151
- 3 Hale, "Confronting"
- 4 Murphy, op. cit., 151
- 5 Annette J. Saddik ed., *The Traveling Companion* (New York: New Directions, 2008) xvii
- 6 John S. Bak, *Tennessee Williams: A Literary Life* (New York: Palgrave, 2013) 180
- 7 1960 年版。後にウィリアムズが手を入れた改稿版(1970 年版)は、2001 年にコネチカットで上演された。
- 8 『西洋能 男が死ぬ日』、2019 年 9 月 5 日—15 日 東京すみだパークスタジオ倉で上演。演出ボビー中西。
- 9 Tennessee Williams, *The Day on Which a Man Dies* in Saddik ed., *The Traveling Companion*, 13. 原作からの引用もすべてこの版による。なお 2019 年には広田敦郎訳『男が死ぬ日』(東京: 而立書房)が出版されている。
- 10 Saddik, op. cit., xvii
- 11 Tennessee Williams, *The Glass Menagerie* in *Tennessee Williams: Plays 1937-1955* (New York: The Library of America, 2000) による。
- 12 —, *A Streetcar Named Desire* in *Tennessee Williams: Plays 1937-1955*
- 13 「すみだパークスタジオ倉」での上演。
- 14 Hale は能における沈黙の効果をウィリアムズが取り入れたと見る。Hale, "Confronting"
- 15 実際、ウィリアムズはベケットの『ゴドーを待ちながら』アメリカ初演(1956 年)に関わった。Allean Hale, "The Secret Script of Tennessee Williams" in *The Southern Review* 27.2 (Baton Rouge: Louisiana State University, 1991) 366

- 16 古木圭子、「Tennessee Williams 演劇に見る『日本』: *The Day on Which a Man Dies, In the Bar of a Tokyo Hotel* を中心に」『立命館国際研究』(京都: 立命館国際関係学会、2009) 69
- 17 古木、69
- 18 途中ト書きが挟まれているものの、Oriental はこの場面で 50 行ほど語り続ける。(New Directions 版。)
- 19 「男」はウィリアムズ自身、また画家ジャクソン・ポロックをモデルとしているという理解が一般的である。
- 20 Tennessee Williams, *Memoirs* (New York: Doubleday, 1972) 236

キーワード: テネシー・ウィリアムズ、*The Day on Which a Man Dies*、三島由紀夫